

REVUE
HISTORIQUE
DES
ARMÉES

Revue historique des armées

252 | 2008
Guerre et cinéma

Les artistes d'avant-garde au combat

Évolution et redéfinition de la pratique de l'art pendant la Grande Guerre (1914-1918)

Carl Pépin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rha/3273>

ISBN : 978-2-8218-0516-3

ISSN : 1965-0779

Éditeur

Service historique de la Défense

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2008

Pagination : 96-103

ISSN : 0035-3299

Référence électronique

Carl Pépin, « Les artistes d'avant-garde au combat », *Revue historique des armées* [En ligne], 252 | 2008, mis en ligne le 01 octobre 2009, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rha/3273>

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

© Revue historique des armées

Les artistes d'avant-garde au combat

Évolution et redéfinition de la pratique de l'art pendant la Grande Guerre (1914-1918)

Carl Pépin

- 1 Le présent article s'intéresse au monde des artistes européens dits d'« avant-garde » et de leurs œuvres à travers la Première Guerre mondiale. Il s'agit de voir et de comprendre comment cette guerre, premier conflit où la machine semblait dicter de nouvelles façons de combattre, a pu affecter les manières de penser et de pratiquer l'art selon le point de vue des avant-gardes (cubisme en France, expressionnisme en Allemagne et vorticisme en Grande-Bretagne). Ce n'est pas uniquement dans la guerre, mais aussi à travers la guerre que les artistes mériteraient d'être approchés. Les anticipations et les conséquences d'un conflit aux dimensions totales sont parties intégrantes d'une réflexion sur les manières et difficultés de représenter l'horreur. La recherche se fonde non seulement sur une compréhension des rapports entre style et technique, mais sur une échelle plus générale entre la conjoncture politico-militaire et les produits de la culture formelle de cette époque.
- 2 Bien avant la guerre, les artistes d'avant-garde étaient conscients de leur place dans le monde moderne. L'industrialisation et la technologie amenèrent un dynamisme qui accréditait l'idée que le monde ancien se mourait à petit feu. Mais qu'était-ce que la modernité selon les avant-gardes ? En fait, la question est de savoir comment on peut comprendre le travail des avant-gardes de cette période dans une optique où le concept de l'esthétisme d'alors était associé à toutes ces idées de la société : machine, bruit, vitesse et dynamisme.

La guerre comme événement et expérience : le style « 14-18 »

- 3 Les recherches effectuées ne nous ont pas démontré clairement une éventuelle démarcation entre les avant-gardes d'avant 1914, celles dans la guerre et les mouvements d'après-guerre comme le surréalisme par exemple. Au niveau artistique, cette guerre est souvent approchée comme étant un chapitre, un bref épisode qu'il faut passer outre. Il serait intéressant de dire que la guerre de 1914-1918 offre un style artistique propre à l'instar du cubisme, de l'expressionnisme et du vorticisme. Évitant le concept d'école artistique, nous pensons qu'il existe un style d'avant-garde « 14-18 ». Par exemple, le Français Amédée Ozenfant, rédacteur de la revue *L'Élan*, écrivait en 1915 : « *Ceux qui combattent, nos amis, nous racontent à quel point la guerre les a attachés à leur art ; tout ce qu'ils souhaitent, c'est d'avoir quelques pages afin de l'exprimer.* » ¹
- 4 Un autre facteur pouvant introduire la guerre de 1914-1918 dans un courant artistique propre et inimitable est que les rapports avec l'abstraction sont complètement bouleversés. Avant le conflit, les artistes qui faisaient des recherches sur l'abstraction pouvaient saisir les sujets et les retravailler afin de les projeter sous un autre jour. Pendant le conflit, l'abstraction s'est révélée d'autant plus difficile à embrasser, car les artistes ne comprenaient pas toujours ce qui se passait. L'abstraction des batailles liée aux masses, à la mécanisation et à la « brutalisation » ² de l'homme fut quand même peinte dans une optique où les artistes progressaient vers l'inconnu. Par conséquent, les compositions autour du thème de la guerre peuvent difficilement, et en ce sens c'est quelque peu ironique, être comparées avec d'autres formes d'abstraction contenues chez les mêmes avant-gardes d'avant et d'après-guerre. L'historien Modris Eksteins a aussi cité des auteurs d'époque, en l'occurrence Robert Graves, Wyn Griffith et Jacques-Émile Blanche, en traitant de leur intérêt pour la question de l'autonomie de l'art pour en conclure, « [tous trois] (...) associent les images et les sons de la guerre à l'art, non pas un art obéissant aux règles habituelles, mais un art dans lequel les lois de la composition seraient de provoquer, un art devenu événement et expérience » ³.
- 5 Les mots « événement » et « expérience » sont ici capitaux dans la définition d'un style distinct autour de la guerre. Les chocs et les traumatismes causés par l'exposition dans les tranchées n'ont pas encouragé les artistes survivants à former une sorte d'école reliée à l'expérience « 14-18 ». En fait, on essayait d'oublier et il était nécessaire de passer à autre chose comme la recherche de nouveaux styles ou le traitement des problèmes sociaux contemporains (inflation, chômage, etc.). Les avant-gardes naissaient et mouraient avec l'expérience. Elles ont pour la plupart rejeté cette expérience après y avoir goûté. Aussi traumatisante soit-elle, la guerre est aussi une affaire personnelle qu'on ne peut facilement partager comme des idées.

Comment approcher le sujet

- 6 L'histoire de l'art et l'histoire militaire ne sont pas des domaines aussi paradoxaux qu'il puisse en paraître. Nous avons abordé le sujet des artistes d'avant-garde dans la guerre de 1914-1918 en nous posant la question suivante : pour quelles raisons ces artistes-soldats furent-ils amenés à redéfinir et repenser, malgré des questionnements déjà

anticipés avant la guerre, la pratique de leur art dans la recherche de l'expression picturale de ce dernier au moment de la Grande Guerre ? Nous avons d'abord mentionné les aspects de l'événement et de l'expérience afin d'expliquer ces remises en question de l'art des avant-gardes. Par contre, la guerre impose aussi un « système de réflexions » que n'auraient pas connu les avant-gardes dans l'évolution de leur art si le conflit n'avait pas eu lieu.

- 7 Nous pensons que c'est dans un contexte où des nouvelles réalités et réactions humaines, suscitées par la brutale mécanisation de la guerre, venant s'intégrer aux fondements (philosophie, méthodes, sujets, etc.) de la peinture d'avant-garde que les artistes convertis à ces mouvements durent, au moment de la Grande Guerre, repenser et redéfinir leur art dans la recherche de l'expression picturale de la bataille. Plus précisément, l'idée d'une prétendue « *impossibilité de peindre la guerre* » hantait l'esprit des peintres. Elle édifiait en ce sens le postulat de la première guerre de l'ère de la modernité tendant à échapper de manière picturale aux avant-gardes. Ne pouvant comprendre pourquoi, il s'avérait ardu de peindre une sorte d'« inexprimable » liée à l'horreur des batailles modernes, les artistes ont, pendant et après la conception des œuvres, amorcé une réflexion que nous nommons « combat intérieur » afin de savoir s'il était possible de peindre la réalité mouvante et souffrante des batailles.
- 8 Une fois les œuvres de guerre peintes, il y eut des réactions de la part des critiques et des artistes eux-mêmes qui se questionnèrent sur les possibilités de « représenter adéquatement » les horreurs du front de même que sur la valeur symboliquement guerrière des toiles engendrées. Cet état d'esprit pourrait prendre le nom de « critique de la réception de l'art ». Enfin, les critiques d'art, le public et quelques peintres en vinrent à la conclusion que la peinture des avant-gardes traitait de la souffrance et de l'horreur, mais sans nécessairement être faite de façon toujours naturaliste et palpable. Peut-on en conclure alors de la force de cette expression picturale d'avant-garde?

Les artistes et les réalités du front

- 9 Pour peindre l'horreur, les avant-gardes devaient faire comprendre au public que la guerre n'était pas uniquement un concept, c'était aussi une réalité qui concentrait dans un espace restreint des spectateurs spécialement choisis pour s'entre-tuer. Autrement dit, le célèbre adage entre l'arrière et le front, avec tous ses clivages dans les mentalités, existait aussi chez les artistes. Le front était d'abord un objet palpable. Il était physique et pouvait susciter l'intérêt sur une toile. Plus encore, il était un sujet de production. Le front se découpait en plusieurs thèmes qui représentaient des similarités, mais ayant chacun une histoire spécifique. Ces aspects d'objet et de sujet au front firent de celui-ci une sorte d'atelier de production. En effet, la tranchée devint un cabinet de travail possédant ses caractéristiques propres.
- 10 Cette perspective était relativement nouvelle pour l'époque, car elle entretenait l'idée que l'exécution des toiles se faisait à la « source », au contact de l'horreur. La peinture de guerre évoluait de l'aspect « bataille » (exécution en atelier d'après mémoire) vers l'aspect « horreur » qui se trouvait davantage collé à la réalité puisque la figuration de l'instant présent obtint la préférence chez les artistes. Cependant, il faut se garder d'apporter des généralisations excessives étant donné que les artistes ne travaillaient pas tous de la même manière et peignirent souvent d'après mémoire. Ce qui nous a amené à

établir ce principe de visualisation en deux temps de l'exécution des toiles (de la bataille à l'horreur), c'est que la Grande Guerre a posé pour la première fois un climat propice à une redéfinition de la peinture et de sa tâche informelle de représenter la réalité.

- 11 Selon Richard Cork, la réalité du front pour les artistes était la suivante : « *Au fur et à mesure que la guerre avalait de plus en plus de jeunes hommes qui s'étaient témérairement enrôlés, même les plus optimistes parmi les artistes ne pouvaient plus ignorer la réalité de la mort dans leur travail.* »⁴ L'idée que la mort pouvait affecter le travail des peintres, voire en devenir l'élément central dans l'exécution, n'allait pas de soi au départ. Bon nombre d'artistes partirent à la guerre avec l'idée que celle-ci serait courte et même enrichissante pour leur art. Certains artistes perçurent les premiers signes d'horreur de la bataille non pas d'une manière positive, mais surtout étonnée. Prenons par exemple le témoignage du peintre cubiste Raymond Duchamp-Villon : « *J'ai été capable d'examiner et de suivre toutes les facettes de la guerre ; une merveille d'un génie incroyable. Parce qu'il faut l'avouer, la grandeur du front est impressionnante et fournit à l'esprit une nouvelle compréhension des choses.* »⁵ Il faut retenir de cette citation l'idée que le front était d'abord quantitatif dans les moyens matériaux immédiats qui s'y déployaient. Avant de parler de l'horreur et des difficultés de production reliées aux dures conditions climatiques, les avant-gardes voyaient d'abord la guerre sous ses formes métriques et matérielles.

Une guerre invisible mais tragique

- 12 « Cette guerre est la guerre de l'invisibilité (...). Elle enlève systématiquement à l'artiste toutes les raisons d'intervenir (...) »⁶, ainsi s'exprimait le critique d'art Camille Mauclair dans la revue *L'Art et les Artistes* en 1918. Il poussait à l'extrême le principe selon lequel le sujet et l'objet dans la bataille n'existaient pas. L'entreprise du camouflage était en partie responsable de ce constat de la part du critique. Indirectement, c'était la modernité des batailles qui était responsable de cette invisibilité de la guerre. Toujours selon le critique, les artistes perçurent quelque chose de la guerre comme des sentiments, des images et des odeurs, mais qu'en retinrent-ils qui pût être communicable ?
- 13 En tant que « laboratoire », le front de la guerre invisible, enterrée, obligea en quelque sorte l'artiste à exercer un repli sur lui-même. Qu'il fût conscient ou non, ce repli opéra chez l'artiste une évolution, une redéfinition ainsi qu'une réévaluation de sa peinture en tant que processus intellectuel amenant concrètement un produit sur la toile. Par ailleurs, nous pensons que l'idée de « tragédie » semblait être une composante importante dans la perception de cette guerre. Au sens premier, le mot tragédie ne relevait pas tous les sentiments et émotions suscités par la guerre, mais simplement un état, une prise de conscience nouvelle de la réalité au jour le jour. Il faudrait parler de « tragédies » au pluriel afin d'inclure toutes les gammes de perceptions qu'ont pu avoir les artistes de la catastrophe entre 1914 et 1918.

La place de l'homme dans la bataille

- 14 L'importance accordée au thème de l'horreur sous-entend un autre thème qui n'a pas encore réussi à faire sa marque : à savoir celui de la place de l'homme au cœur de cette guerre. Les soldats sont souvent visibles sur les toiles, mais c'est surtout l'horreur et la machine qui dominent les compositions tout en dictant à l'homme sa place. En d'autres

termes, il y a peu de marge de manœuvre pour les troupes. En principe, celles-ci devraient être des sujets, mais elles occupent le plus souvent le rôle d'éléments dans le décor, voire d'objets. Le cubiste Fernand Léger est on ne peut plus éloquent à ce sujet : « *C'est linéaire et sec comme un problème de géométrie. Tant d'obus en tant de temps sur une telle surface, tant d'hommes par mètre et à l'heure fixe en ordre. Tout cela se déclenche mécaniquement. C'est l'abstraction pure, plus pure que la Peinture Cubiste soi-même.* » ⁷

- 15 L'importance qu'occupait le canon, cette machine de mort, dans les témoignages fit naître chez les artistes cette idée qu'il était désormais impossible de dissocier le désespoir et la folie de la compréhension du carnage en cours. En fait, on se rend compte que cette guerre n'était pas mécanisée, mais qu'elle subissait un processus de mécanisation. Au fond de lui-même, l'artiste cherchait à fuir cette idée de mécanisation du combat, car il gardait espoir que l'homme pût reprendre sa place. Peut-on alors parler de véritable synthèse entre l'homme et la machine si le premier est la cause de l'existence du second ? Pourquoi les artistes témoignent-ils de l'absence d'humanité dans une guerre faite par des machines ? L'homme est en fait la victime de sa folie créatrice et devient par conséquent le sauf-conduit permettant l'incompréhension de la réalité. Les artistes étaient donc les parfaits boucs émissaires de ces difficultés de peindre la guerre, car ils ne la comprenaient pas comme ils l'auraient voulu et, en somme, la représentation leur échappait ⁸.
- 16 En d'autres termes, la guerre ramenait un supposé « Je » conscient de l'homme vers un « Ça » inconscient, mais acquis avec la douloureuse expérience des combats. L'impuissance des artistes à écrire et à peindre les combats n'aurait-elle pas résidé dans cette transformation des sens, liée et acquise avec l'expérience de la bataille ? L'artiste devait entretenir un dialogue informel avec le spectateur. Voulait-il faire comprendre au spectateur ce qu'il avait vu ou ce qu'il avait ressenti des combats ? Le problème aurait peut-être été dans cette difficulté de combiner les deux approches. D'un côté, il aurait eu l'impression de faire de la peinture de bataille classique à la Édouard Detaille. De l'autre, l'artiste aurait peint sa guerre, ses tentatives d'exprimer son traumatisme sans nécessairement se soucier de faire passer un message convaincant.
- 17 Finalement, toute cette réflexion ouvrait et fermait à la fois la boucle d'un cercle vicieux que l'expressionniste allemand Max Beckmann nommait la « *désolation éternelle* ». C'est dire que l'on ne peut pas transcrire dans des mots ou des images particulières des émotions qui le sont tout autant face au combat. La désolation éternelle consiste par ailleurs en un certain laisser-aller dans les efforts entrepris afin de décrire ce qu'on a vu. Le peintre d'avant-garde britannique Percy W. Lewis laissait transparaître ce laisser-aller de la description dans son témoignage : « (...) *Il n'y a pas de réelle raison, ni de place, à faire l'éloge des soldats, sauf par la voie d'un hymne abstrait.* » ⁹ Lewis se référait à l'abstraction afin de cacher ce qu'il ne pouvait décrire.

Les fondements des mouvements d'avant-garde dans la guerre : le désir de continuité

- 18 Comme nous l'avons mentionné, les artistes au front ont réfléchi sur le déroulement et les effets de cette guerre. Cela ne les a pas empêchés de se questionner sur des sujets beaucoup plus familiers reliés à leurs pratiques artistiques. La guerre de 1914-1918 n'a pas découragé les artistes à philosopher sur leur art. Bien au contraire, le front révélait sous

un autre jour toute cette notion d'approche de l'expérimentation picturale par rapport à une réalité donnée.

- 19 En fait, ce front nous est montré à travers des toiles qui semblent respecter les fondements de base de l'avant-garde d'avant la guerre. Il est question de ces recherches poussant une logique jusqu'au bout, ces désirs de toujours aller plus loin en continuité et en même temps en discontinuité avec le progrès technique. Autrement dit, l'intérêt porté à la modernité ne semble pas s'être atténué dans les tranchées. La diffusion des mouvements tels le cubisme, l'expressionnisme et le vorticisme a contribué avant la guerre à cette « *internationalisation du débat esthétique* » dont parle Philippe Dagen¹⁰. Il y avait déjà un vaste réseau d'échanges d'idées qui du jour au lendemain s'est disloqué pour se retrouver au front avec ce même souci d'expérimentation. Comme le souligne Modris Eksteins : « *La guerre jouait ainsi le rôle d'instigatrice du renouveau révolutionnaire pour lequel l'avant-garde s'était battue.* »¹¹ Eksteins fait référence à ce nouveau contexte imposé par la guerre et l'influence de celui-ci sur les manières de peindre. Cette idée vient quelque peu en contradiction avec celle de Christian Derouet qui soutient que la guerre avait cassé net le développement des milieux d'avant-garde¹². Nous pensons que les avant-gardes ont eu à faire face à une adaptation des pratiques artistiques d'avant-guerre devant la réalité du combat. Il ne semble pas être question de cassure ou de dislocation dans les manières de peindre par rapport aux acquis d'autrefois, ni d'une rupture formelle des correspondances entre les artistes.

Les réactions

- 20 Ce que nous appelons la « *critique de la réception* » des toiles peintes à travers le thème de la Grande Guerre se divise en deux catégories : les toiles jugées par leurs auteurs et ensuite par les critiques. Avant d'être soumises aux critiques, les toiles le furent devant leurs auteurs eux-mêmes. Nous avons évoqué tout au long de cet article les difficultés rencontrées par les artistes afin de peindre la guerre. Or, nous pouvons penser que le produit final n'a pas toujours satisfait son auteur. Certains artistes ont exprimé clairement leur insatisfaction face à leurs toiles alors que d'autres ont émis un avis contraire.
- 21 Le problème de satisfaction ou d'insatisfaction face aux toiles n'était pas seulement imputable à la présence des artistes au front. Il pouvait l'être en rapport avec toutes les injonctions imposées aux avant-gardes par les pouvoirs politiques, injonctions qui forçaient d'une certaine manière les artistes à s'engager en faveur de l'effort de guerre¹³. En d'autres termes, cette problématique s'inscrivait dans un contexte plus général, à savoir la dualité idéologique entre le front et l'arrière. Les avant-gardes ont jugé leurs toiles en suivant certaines injonctions politiques. Celles-ci furent souvent émises par des autorités loin des combats et soucieuses de préserver le moral de la nation éprouvée. Bien souvent, les artistes ont été critiqués sévèrement parce qu'ils ne respectaient pas à la lettre toutes ces injonctions.
- 22 Par ailleurs, le public avait besoin d'être rassuré en temps de crise. Il ne cherchait pas obligatoirement à comprendre ni à analyser ce qui se passait et l'évolution de la situation l'intéressait dans la mesure où les faits, même teintés d'éventuels mensonges et de propagande, étaient clairement expliqués. Chaque individu sait que la guerre apporte son lot de deuils et de malheurs. Collectivement, il est bon de se donner une image de

confiance et cela passe notamment par des moyens d'expression traditionnels. Cela pourrait en partie expliquer pourquoi les avant-gardes ont généralement travaillé chacun pour eux sans nécessairement penser à l'impact que pouvaient avoir leurs toiles sur l'ensemble de la collectivité. Le public ne se contentait pas que d'un exemple unique, car il avait besoin de se rattacher à des normes. C'est Jean Starobinski qui s'exprimait ainsi : « (...) la figure du destinataire et de la réception de l'œuvre est, pour une grande part, inscrite dans l'œuvre elle-même, dans son rapport avec les œuvres antécédentes qui ont été retenues au titre d'exemples et de normes. »¹⁴

- 23 Cette dernière phrase ne cache pas certaines craintes voulant que la réception de l'œuvre s'inscrive dans une optique où les gens sont généralement familiers avec les conventions et qu'un vent nouveau puisse donner parfois une presse négative à tout artiste qui produit quelque chose de choquant. Dans la guerre, le phénomène se trouve amplifié, car la société, à qui l'on demande de se serrer les coudes le temps que la crise dure, est plus sensible à toutes les remises en question sur l'impression des horreurs et douleurs de la guerre, associées à long terme à l'élément de défaitisme. Il règne cette méfiance envers les artistes, notamment ceux de l'avant-garde. On ne sent pas qu'eux aussi puissent prendre part au combat mené par leur nation contre l'ennemi. Dans un commentaire sur Fernand Léger, Christian Derouet mentionne ce phénomène d'isolement des artistes parmi la troupe. Pour ce faire, il cite l'écrivain et ancien combattant français Roland Dorgelès qui s'y était intéressé dans un extrait de son roman *Le Cabaret de la belle femme* en 1928 : « Cette façon sévère de juger les artistes n'était d'ailleurs pas personnelle à notre capitaine et tous ceux qui ont eu l'avantage de faire campagne en qualité de soldat de 2^e classe ont pu observer que, dans l'armée, les artistes n'étaient généralement pas tenus en grande estime... »¹⁵

Conclusion

- 24 Bien qu'ayant brossé un tableau fidèle de nos démarches méthodologiques dans l'identification des problèmes reliés à l'art des avant-gardes en 1914-1918, nous avons volontairement omis d'y inclure des analyses de tableaux. Nous laissons au lecteur le soin de se forger ses propres interprétations à partir de cette sorte de « *Petit guide d'orientation en histoire de l'art de la guerre de 1914-1918* ». Il relie à la fois les considérations historiques, politico-militaires et esthétiques dans l'étude de la production artistique d'avant-garde de ce conflit. Enfin, nous présentons au lecteur une série de compositions faites par des artistes que nous jugeons représentatifs des mouvances d'avant-garde de cette guerre. Artistes qui, à l'instar de l'ensemble des soldats du front, ont traduit du mieux qu'ils le purent leurs traumatismes des tranchées.

NOTES

1. CORK (Richard), *A Bitter Truth. Avant-Garde Art and the Great War*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1994, p. 13. Traduction auteur.

2. Concept élaboré par l'historien américain George L. Mosse. MOSSE (George L.), *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachettes Littératures, 1999 (1990, 1^{re} éd.). 291 pages.
 3. EKSTEINS (Modris), *Le sacre du printemps. La Grande Guerre et la naissance de la modernité*, Paris, Plon, 1991, p. 106.
 4. CORK (Richard), *op.cit.*, p. 91. Traduction auteur.
 5. *Ibid.*, p. 147. Traduction auteur.
 6. DAGEN (Philippe), *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996, p. 104.
 7. Lettre écrite le 30 mai 1915 au cours de l'offensive française en Artois et citée dans Fernand Léger, *Fernand Léger. Une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914-1918*, Paris, Les Cahiers du Musée national d'Art moderne (hors-série), 1990, p. 36.
 8. DAGEN (Philippe), *op.cit.*, p. 138.
 9. CORK (Richard), *op.cit.*, p. 76. Traduction auteur.
 10. DAGEN (Philippe), *op.cit.*, p. 27.
 11. EKSTEINS (Modris), *op.cit.*, p. 246.
 12. LÉGER (Fernand), *op.cit.*, p. 3.
 13. Nous pouvons citer par exemple l'autocensure, la lutte au défaitisme et l'abandon de l'abstraction. Voir à ce sujet Christophe Prochasson et Anne Rasmussen, *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)*, Paris, Éditions La Découverte, 1996, p. 185.
 14. JAUSS (Hans-Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 13.
 15. LÉGER (Fernand), *Fernand Léger. op.cit.*, p. 3.
-

RÉSUMÉS

Cet article propose un regard sur le monde des artistes européens dits d'« avant-garde » et de leurs œuvres à travers la Grande Guerre. Il s'agit de voir et de comprendre comment cette guerre a pu affecter les manières de penser et de pratiquer l'art selon les vues des avant-gardes. Ce n'est pas uniquement *dans* la guerre, mais aussi *à travers* la guerre que les artistes mériteraient d'être approchés. Les anticipations et les conséquences d'un conflit à dimensions totalitaires sont parties intégrantes d'une réflexion sur les manières et difficultés de représenter l'horreur. Cet article se fonde non seulement sur une compréhension des rapports entre style et technique, mais sur une échelle plus générale entre la conjoncture politico-militaire et les produits de la culture formelle de cette époque.

Avant-garde artists in battle: The evolution and redefinition of the practice of art during the First World War (1914-18). This article looks at the world of the so-called 'avant-garde' European artists and their work during the Great War, with a view to seeing and comprehending how the war affected ways of thinking and practicing art, in the views of the artistic avant-garde. It is not just *within* the war but *through* the war that these artists are worth approaching. The expectations and consequences of a conflict on a total scale are integral parts of a reflection on the ways and the difficulties of representing the horror. The article rests not only on an understanding of the relationships between style and artistic technique but, on a more general scale, on grasping the relationships between the era's politico-military conjuncture and its formal cultural production.

INDEX

Mots-clés : art, Première Guerre mondiale, représentations

AUTEUR

CARL PÉPIN

Né dans la province de Québec (Canada) en 1977, il est doctorant en histoire à l'université de Laval (province de Québec). Ses recherches, menées sous la direction du professeur Talbot Imlay, portent sur les relations entre la France et le Québec au cours de la guerre de 1914-1918.